

Hans Haufe

MEXIKANISCHE MODERNE KUNST

El mito también es apropiación de la realidad,
mediante imágenes, o sea fantasía... Y este rico
y activo substrato mítico, nos singulariza.
(Juan Acha)

Die mexikanische Kultur hat die Europäer seit dem 16. Jahrhundert fasziniert. Heute definiert sich kaum ein Land Lateinamerikas auf eine vergleichbare Weise durch seine Kultur wie Mexiko, in dessen Außenpolitik die Präsentation des nationalen Erbes einen hohen Stellenwert einnimmt. Es gibt gute Gründe dafür, daß die präkolumbische Kunst und der *muralismo*, die sozial und politisch engagierte Wandmalerei des 20. Jahrhunderts, durch eine Reihe großer internationaler Ausstellungen bekannt wurden, jedoch kaum die Kolonialkunst, die das Land jahrhundertlang geprägt hat und bis heute das Bild der historischen Ortskerne bestimmt. Der *muralismo* hat viel zum internationalen Ruhm Mexikos beigetragen. Von Legenden umrankt, ist er selbst eine Art Mythos geworden.

Mit dem *muralismo* begann die mexikanische Moderne. Er ist ein Kind der Revolution von 1910, einer gewaltigen Eruption, die nicht zuletzt auch Ausdruck einer kulturellen Krise war, die das lange Regime des Generals Porfirio Díaz (1877 - 1911) ausgezehrt hatte. Die mexikanische Revolution war ein utopischer Versuch, eine bessere Welt zu schaffen und zugleich zu den Quellen der eigenen Kultur zurückzukehren. Das *Porfiriato* läßt sich als eine Herrschaft definieren, die mit internationalen Investitionen Anschluß an die Moderne finden wollte, ohne die halbfeudalen Strukturen des ländlichen Raumes grundsätzlich umzugestalten! Wurden einerseits ausländische Investoren zu günstigen Bedingungen ins Land gelockt, so zogen die europäischen Metropolen - vor allem Paris - die mexikanischen Künstler in ihren Bann. Am Ende des *Porfiriato* wurden Aufträge für repräsentative Bauten des Staates bevorzugt an europäische Künstler vergeben, während Konzessionen an ausländische Eisenbahngesellschaften ein Streckennetz hervorgebracht hatten, das kaum den ökonomischen Prioritäten des Landes entsprach.

Die Elite des Regimes gab sich kosmopolitisch. Ihr Geschmack war eklektizistisch. Die neuen Villenviertel in den Städten und die Herrenhäuser der Grundbesitzer ahmten europäische Stilrichtungen nach, oft um mexikanische Elemente bereichert. Durch die Übernahme der europäischen Moden wurde das traditionelle Bild der mexikanischen Städte nachhaltig verändert, wobei die Metropole die stärksten Eingriffe in die koloniale Bausubstanz erlitt. Die prunkvollen Verwaltungsbauten, Theater, Kaufhäuser und Fabriken konnten jedoch die soziale Misere nicht verdecken: 1910 wurde mit großem Pomp der 100. Jahrestag der Unabhängigkeit gefeiert. 80 Prozent der Bevölkerung waren jedoch Analphabeten. Weite Gebiete des Landes waren von der Entwicklung ausgeschlossen, vor allem die indianischen Ethnien in den Rückzugsregionen. Aufstände wurden brutal unterdrückt. Im Rahmen der Binnenkolonisation wurde das Volk der *Yaquis* gewaltsam umgesiedelt, die Halbinsel Yucatán 'befriedet'. Von der Revolution erhofften sich vor allem die Massen der landlosen Bauern eine Befreiung.

An der Akademie von San Carlos wurden Generationen von Malern, Bildhauern und Architekten im Geist des Eklektizismus ausgebildet. Im Mittelpunkt stand eine solide handwerkliche Basis. Durch Lehrbücher und Zeitschriften waren die europäischen Strömungen, die vom Publikum bevorzugt wurden, allgemein vertraut. Dazu wurden europäische Künstler als Professoren engagiert, etwa der Katalane Fabrés. Stipendien ermöglichten besonders begabten mexikanischen Künstlern einen Aufenthalt in Europa. Die Generation der Muralisten erhielt ihre Ausbildung in einer Zeit des Umbruchs, in der die ästhetische Orientierung bereits Brüche aufwies. Die Wegbereiter der Moderne erhielten prägende Impulse durch die Erneuerungsbestrebungen am Ende des *Porfiriato*. Ohne diesen Hintergrund sind die Leistungen der folgenden Epoche kaum zu verstehen. Daraus ergibt sich für das europäische Publikum eine Schwierigkeit: Die mexikanische Kunst des 19. Jahrhunderts ist insgesamt nur wenig erforscht und in Europa völlig unbekannt.

Während die offizielle Historienmalerei der Akademie von San Carlos jeden Kontakt mit der sozialen Realität Mexikos vermied, wird die Not des Landes in der religiösen Volkskunst der *retablos* und *Ex-Votos* thematisiert, ebenso in den Arbeiten des *costumbrismo*. Die Oligarchie bevorzugte Darstellungen, die ihrem Harmonie- und Legitimationsbedürfnis entgegenkamen: Bilder der Eroberung, die die Tragödie des Konflikts ausklammern und die Ankunft der Spanier als friedliche Begegnung schildern. Die Pressegraphik wandte sich hingegen früh volksnahen Sujets zu: In ihr wurde die Kritik am politischen System in bissigen Karikaturen formuliert.

Illustratoren wie Manuel Manilla und José Guadalupe Posada zeigten in ihren Holzschnitten, die hohe Auflagen erreichten, die alltäglichen Tragö-

dien, die über Mexiko hereinbrachen, die Angst und Bedrängnis der Unterschichten (Abb. 1). Ihre Motive sind am traditionellen Repertoire der Volkskultur inspiriert, dem Brauch des Totengedenkens, der volkstümlichen Ikonographie der Heiligen und Dämonen. Am Ende des *Porfiriato* griffen sie die aktuellen Ereignisse auf, die Obsessionen der führenden Gesellschaftskreise, die Lieder und Träume der *Zapatistas* (Abb. 2). Die *Muralistas* sahen in ihnen Vorläufer.

Als die Revolution ausbrach, waren Künstler wie Dr. Atl, Roberto Montenegro, Diego Rivera und Alfaro Siqueiros im Kreis der europäischen Avantgarde in Paris tätig; lediglich José Clemente Orozco nahm im Lager Carranzas unmittelbar an den Auseinandersetzungen teil. Die Nachrichten aus Mexiko wurden mit großer Spannung verfolgt. Sie bewegten die Künstler zur Rückkehr, nachdem sie 1914 den europäischen Weltkrieg als einschneidende Desillusionierung erleben mußten. Die mexikanische Revolution war nicht ideologisch bestimmt, sondern ein Aufbruch der Massen, eine Rebellion: Sie hatte kein verbindliches Programm. Die ersehnte nationale Erneuerung konnte erst nach blutigen Fraktionskämpfen beginnen. In ihr kam der bildenden Kunst eine besondere Rolle zu: 1920 lud der Erziehungsminister José Vasconcelos die Künstler ein, an einem ehrgeizigen Programm der kulturellen Umgestaltung mitzuwirken. Den Visionär hatten die kühnen Experimente der russischen Avantgarde bestätigt: Kulturmissionen, Freilichtschulen, Alphabetisierungskampagnen sollten die neuen Ideale verbreiten, ebenso eine nach dem Vorbild der Renaissance konzipierte monumentale Kunst im öffentlichen Raum.

Dabei wurden auch Ideen der liberalen Kritiker des 19. Jahrhunderts neu belebt, die wie der Kubaner José Martí eine Hinwendung zu Themen der eigenen, lange Zeit verdrängten Geschichte gefordert hatten. Die Rückbesinnung auf die mexikanischen Traditionen, die präkolumbische Kunst und den Kolonialstil hatte schon vorher begonnen, wurde jetzt jedoch programmatisch aufgearbeitet. Der Begründer der sozialen Anthropologie Mexikos, Manuel Gamio, förderte die Diskussion um die nationale Identität mit einer neuen Definition von *mestizaje*. Saturnino Herrán schuf mit seinem Wandbild-Entwurf *Unsere Götter* (1915) mit der synkretistischen Gestalt des Christus-Coatlícue eine Symbolfigur für die Verschmelzung der Rassen und Kulturen. blieb sein Projekt auch unvollendet, so stellte der Staat den Künstlern jetzt die Wände öffentlicher Gebäude für ihre Arbeiten zur Verfügung. Anfangs waren es vor allem säkularisierte, ehemals kirchliche Bauten aus der Kolonialzeit, deren Charakter durch die Wandbilder verändert wurde. Roberto Montenegros Zyklus im früheren Jesuitenkolleg San Pedro und Pablo atmet noch den Einfluß des Jugendstils (1921). Die Nationale Vorbereitungsschule wurde stilistisch und thematisch zum Experimentierfeld

des *muralismo*. Das Projekt vereinte eine Reihe wichtiger Meister, deren Wege sich später trennen sollten, auch die 'drei Großen' Diego Rivera (1886 - 1957), José Clemente Orozco (1883 - 1949) und David Alfaro Siqueiros (1896 - 1974). Riveras *Schöpfung* (1922) verarbeitet die Erfahrungen seiner Pariser Zeit und einer durch Vasconcelos geförderten Italien-Reise. Erinnert die idyllische Szene, eine Allegorie der kosmischen, aus der Vereinigung der Völker in Amerika entstehenden neuen Rasse an einen Garten Eden, an ein nach dem langen Bürgerkrieg ersohntes irdisches Paradies, so wenden sich Orozco und Siqueiros bereits sozialkritischen Themen zu. Orozcos Zyklus über das proletarische Leben enthält Bilder voller Zweifel und Trauer, während Siqueiros die Revolution beschwört. Parallelen zur Neuen Sachlichkeit und zum Verismus ergänzen die Anregungen aus der Renaissance. Daneben erscheint die historische Thematik, ein Schwerpunkt der Muralisten: Ramón Alva de la Canal wählt die Szene der Landung in Veracruz, den Beginn der *conquista*, Jean Charlot ihren blutigen Höhepunkt, das Gemetzel im Templo Mayor, Orozco entwickelt knappe Metaphern für die Konfrontation: Ein Missionar tröstet mit einer erdrückenden Geste einen schwächlichen Indio, Cortés und Malinche triumphieren über den Geschlagenen, aus ihrer Vereinigung entsteht die neue Nation. Diese Interpretationen deuten bereits die ideologischen Konflikte an, die den *muralismo* kennzeichnen sollten.

Diego Riveras Zyklus im Erziehungsministerium (1923 - 1929) verrät die Positionen seines Mentors: Es ist ein Loblied auf die Revolution, die Schönheit indianischer Menschen, der Arbeit und der Feste. Gut und Böse, Proletariat und Kapitalisten werden in einer stereotypen Protestformel vorgeführt. Rote Fahnen verkünden den Anbruch einer neuen Zeit mit dem Triumph der revolutionären Dreieinigkeit: Sie erfüllt die Sehnsucht der Massen, die Landreform. Diese Wunschvorstellung beruht auf dem Bemühen, der Revolution nachträglich ein ideologisches Gerüst zu verleihen, ein Verfahren, das Orozco heftig kritisierte. Riveras Verwandtschaft mit dem Verismus beruht eher auf analogen Interessen und Quellen: Die Szene des Barrikadenkampfes verweist auf die Kenntnis Delacroix'. Aufschlußreich sind Vergleiche mit Dix und Grosz: Rivera reiste 1928 nach Berlin.

Rührt Rivera im Erziehungsministerium vor allem bei spezifisch mexikanischen Sujets an den magischen Realismus, so dominiert dieser im Zyklus der ehemaligen Kapelle von Chapingo (1925 - 1927), einem Hymnus auf die mythische Mutter Erde. Den Sieg über die Feinde verkündet das magische Licht roter Sterne. Natur und Gesellschaft werden durch menschliche Arbeit gebändigt, die Konflikte überwunden. Daran erinnern Szenen der Ausbeutung auf dem Land und in den Bergwerken, wobei unklar bleibt, welche historische Epoche gemeint ist. Die Beweinung des gefallenen Helden knüpft

deutlich an die christliche Ikonographie an: Der blühende Baum des Lebens verkörpert die Unbesiegbarkeit des revolutionären Ideals.

Unter dem Präsidenten Calles verhärtet sich die innenpolitische Situation Mexikos. Der *Cristero*-Aufstand, ein blutiger Bürgerkrieg (1926 - 1929), stellt die Reaktion auf die aggressiv antikatholische Politik der Regierung dar. Die Muralisten können zum Teil in die USA ausweichen. Der Schwerpunkt liegt jetzt auf der historischen Thematik. Riveras Zyklus im *Palacio Cortés* von Cuernavaca (1929 - 1930) schildert den Sieg der Eroberer als Folge einer überlegenen Kriegstechnik (Abb. 3). Seine Sympathie gilt den aztekischen Verteidigern. Geschickt integriert er Elemente der Hochrenaissance, etwa Motive Uccellos. Ist Rivera bestrebt, zu belehren, das Bewußtsein für die Höhepunkte der mexikanischen Geschichte zu wecken, so lehnt Orozco alle indigenistischen und nationalistischen Theorien mit Nachdruck ab. In seinem Zyklus über die Geschichte Amerikas im *Dartmouth College* (1932) in Hanover, New Hampshire (USA), sieht er beide Subkontinente zusammen. Die präkolumbischen Kulturen sind durch die *conquista* vernichtet worden. Prophetisch wirkt seine Vision eines düsteren Maschinenzeitalters, das über die Welt hereinbricht und Tod und Verderben verbreitet. Gleichzeitig entsteht Riveras Wandbild im *Detroit Institute of Arts*, ein Loblied auf die Autoindustrie.

Gegensätzliche Positionen verkörpern vor allem die beiden umfassendsten Deutungen der mexikanischen Geschichte, Riveras Wandbild im Nationalpalast von Mexiko-Stadt (1929 - 1945) und Orozcos Zyklus im *Hospicio Cabañas* von Guadalajara (1938 - 1939) (Abb. 4). Rivera benutzt für sein detailliertes Epos historische Vorlagen, Orozco Symbolfiguren. Die Geschichte Amerikas und Europas erscheint bei Orozco als untrennbarer Prozeß, als Folge von Gewalt und Bedrohung, ohne konkrete Lösung. Selten treten Hoffnungsträger auf wie der Priester Hidalgo, der Befreier der Sklaven, ein mexikanischer Messias, der scheitern mußte. Orozco deutet die Gewalt, die über Mexiko hereingebrochen ist, vor dem Hintergrund des Spanischen Krieges. Die Szenen der Mission und *conquista* verweisen auf die Macht der Dämonen. Orozcos Kunst ist ein Gewissensaufstand, ein Protestschrei gegen Krieg und Vernichtung.

Siqueiros, der unermüdliche Experimentator, polemisiert in zahllosen Beiträgen für eine politische Funktion der Kunst. Er führt neue Techniken und Materialien ein, die Spritzpistole, synthetische Farben. In seinem *Portrait der Bourgeoisie* (1938), das der Valencianer José Renau vollendete, rechnet er mit Militarismus und Faschismus ab. Dabei sucht er einen deutlichen Aktualitätsbezug. Virtuos setzt er futuristische Mittel ein, um raumgreifende Wirkungen zu erzielen. Mit Rivera verbindet ihn der Glaube an den gesellschaftlichen Fortschritt marxistischer Prägung. Es kommt jedoch zum Bruch,

als sich Rivera und Frida Kahlo mit Trotzky verbünden. Orozco hingegen sah seine düsteren Visionen durch den Ausbruch des Krieges bestätigt. Unter dem Eindruck des europäischen Infernos entstand 1942 - 1944 in der Kirche des von Cortés gegründeten *Hospital de Jesús* in Mexiko-Stadt sein Zyklus *Apokalypse*, ein Versuch, den inneren Druck, das Entsetzen an einer aus den Fugen geratenen Welt mit dem christlichen Rahmenthema zu bewältigen.

Der *muralismo* war keine einheitliche, geschlossene Bewegung. Seine Aktivitäten waren von dem Dilemma geprägt, einerseits eine unabhängige Gesellschaftskritik zu propagieren, eine Revision der mexikanischen Geschichte vorzunehmen, andererseits auf staatliche Förderung angewiesen zu sein. Da der Staat an Geschichtsepen sowie an einer Legitimation durch die Kunst Interesse hatte, lag die Gefahr politischer Instrumentalisierung nahe. Konflikte waren durch die inneren Widersprüche des nachrevolutionären Mexiko vorprogrammiert. Abstrakte Kapitalismus-Kritik widersprach dabei keineswegs der offiziellen Ideologie. Unter mexikanischen Verhältnissen kam es jedoch zu keiner Gängelung der Kunst. Der *muralismo* konnte sich im Spannungsfeld zwischen kreativer Freiheit und institutioneller Förderung entfalten. Später kamen private und kirchliche Auftraggeber hinzu. Sein größtes Verdienst war zweifellos die Debatte um kulturelle Identität. In keinem Land Lateinamerikas wurde sie so heftig betrieben wie in Mexiko.

Der *muralismo* basierte auf keiner verbindlichen Theorie, sondern auf unterschiedlichen, teils gegensätzlichen Bestrebungen. Dabei lassen sich mehrere Phasen unterscheiden. Spiegelt die erste Phase, eine Zeit des Aufbruchs, die historische und politische Entwicklung Mexikos, so breitete er sich nach 1940 zunehmend in die Provinzen aus und öffnete sich für neue Themen und Techniken. Dazu kommen internationale Kontakte und Einflüsse, vor allem auf die USA und Brasilien, wo Cândido Portinari seit 1936 monumentale Zyklen schuf. Die Wandbilder Juan O'Gormans in Pátzcuaro (1941), José Chávez Morados in Guanajuato (1955) hatten ebenso eine Pionierfunktion wie die Tätigkeit Jorge González Camareñas in Monterrey (1965) und Concepción, Chile (1965). Aus dem vertieften Kontakt mit lokalen Kulturen erwachsen neue Impulse, die eine Erstarrung verhindern. Dazu kommt eine differenziertere Einschätzung des kolonialen Erbes, das als Bestandteil der mexikanischen Kultur eine neue Wertschätzung erfährt. Nicht zuletzt hat die Kontroverse um *conquista* und Mission zu einem neuen Selbstverständnis geführt, zu einem gelassenen Umgang mit dem nationalen Trauma. Juan O'Gormans Mosaik an der Bibliothek der *Universidad Nacional* (1951 - 1953) schildert in einer breit angelegten Allegorie den mexikanischen Beitrag zu Weltkultur.

Hatte bereits Orozco die Gefahren erkannt, die dem *muralismo* durch seine Epigonen, die Serienproduktion und die Institutionalisierung erwuch-

sen, so markiert Tamayo die stärkste Opposition zu Rivera und Siqueiros und ihrem Kreis: Rufino Tamayo (1899 - 1991) war seit 1926 in den USA tätig. In New York kam er mit Marcel Duchamp, Stuart Davis und Reginald Mash in Kontakt. Ihn begeisterten Matisse, Braque, Picasso und de Chirico, doch ebenso die mesoamerikanischen Kulturen. Auf gemeinsamen Reisen mit seinem Freund Henry Moore zu den berühmten Ruinenstädten studierte er die formalen Möglichkeiten der präkolumbischen Skulpturen, von denen er eine ungewöhnliche Sammlung seiner Heimatstadt Oaxaca stiftete. Tamayos Schaffen entwickelte sich aus einer doppelten Perspektive: der Nähe zum indianischen Kosmos und den Impulsen der Moderne. In öffentlichen Stellungnahmen kritisierte er heftig die pittoreske Vermarktung des 'Mexikanischen'. Seine Rückkehr zu den Ursprüngen bereichert den *muralismo* um eine neue Dimension. Die ersten Wandbilder, etwa *Der Gesang und die Musik* (1933), entsprechen einer Phase des Aufbruchs, der Neuorientierung. In Tamayos Ästhetik verschmelzen mexikanische und internationale Themen, lokale und universale Anregungen zu einer Symbiose. Die indianischen Kulturen figurieren bei ihm nicht als folkloristische Versatzstücke, sondern als Sinnbilder einer lebendigen, das Leben des Landes prägenden Tradition. Fern von den didaktischen Geschichtsepen Riveras sind Tamayos programmatische Arbeiten *Ehrung der Rasse* (1951) und *Die Geburt unserer Nation* (1952 - 1953) poetische Visionen Mexikos, während sein Wandbild *Amerika* (1955) in Houston, Texas, eine Apotheose der kontinentalen Geschichte, ein umfassendes Konzept einer auf vielfältigen Überlieferungen beruhenden Kultur entwickelt. Seine Prometheus-Versionen in der Universität von Puerto Rico (1957) und im UNESCO-Gebäude von Paris (1958) haben seinen Welt Ruhm begründet. In Tamayos Spätwerk werden die zuweilen heftigen, expressiven Gesten stärker auf wenige geometrische Elemente reduziert. Seine von vielen als 'mexikanisch' bezeichnete Farbskala mag einem europäischen Publikum weniger vertraut sein: Die wie von innen leuchtenden Farben, ihre kräftigen Gegensätze, die ungewöhnlichen Kombinationen und die elementare Verwendung der Metaphern und Symbole verweisen auf den mythischen Kontext von Tamayo's künstlerischem Ursprung.

Tamayos Erfolg ermutigte Künstler wie Fernando Leal, Carlos Mérida und Manuel Rodríguez Lozano. Durch seine offene, dialogfähige Persönlichkeit hat er die jüngere Generation lateinamerikanischer Künstler entscheidend geprägt, in Mexiko vor allem Francisco Toledo und Edmundo Aquino. Tamayo hat Mexikos Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts durch eine neue Vision des Menschen und des Kosmos bereichert und mit dem von ihm gestifteten *Museo Tamayo* ein Forum der Begegnung mit der internationalen Moderne geschaffen.

Mexiko hat immer Künstler aus anderen Ländern aufgenommen. Oft haben sie sich, wie der Guatemalteke Carlos Mérida (1893 - 1985), völlig in das kulturelle Leben des Landes integriert. Vor Krieg und Faschismus flohen Zehntausende Europäer nach Mexiko, vor allem spanische Republikaner. Der Wiener Wolfgang Paalen (1905 - 1959) lernte 1938 in Paris Frida Kahlo, die wohl bekannteste mexikanische Künstlerin und Frau Diego Riveras, kennen. Er bereitete 1940 mit André Breton die berühmte Surrealismus-Ausstellung vor, die zu intensiven Diskussionen führte. Mexikanische Parallelen zum europäischen Surrealismus ergaben sich aus der mythischen Struktur einer Kultur, in der die Grenzen zwischen Raum und Realität fließend sind. Die phantastische Kunst Mexikos ist jedoch älter. Europäische Malerinnen wie Remedios Varo, Leonora Carrington und Alice Rahon gewinnen ihre Motive aus einer rätselhaften Welt der Fabeln, während María Izquierdo (1908 - 1956) aus dem Repertoire der Volkskulturen schöpft, der Magie mexikanischen Lebens und Erlebens (Abb. 5). Eine wichtige Quelle der phantastischen Kunst war die anthropologische Forschung. Raúl Anguiano nahm 1949 an der Expedition nach Bonampak teil. Luis Covarrubias, selbst als Anthropologe tätig, deutet in seinen mit visionärem Licht erfüllten Bildern das magische Universum der indianischen Völker, zu denen die Künstler direkte Kontakte suchen. Anders als bei Europäern wie Artaud, deren Reisen nur ein begrenztes Verständnis ermöglichten, entwickelte sich bei ihnen ein tiefer Dialog. Die indianische Weisheit wurde zunehmend als brauchbare Alternative zu den importierten Ideologien erkannt. Diese Rückkehr zu den Quellen verläßt die Positionen des offiziellen Indigenismus. Es sind nicht mehr die großen historischen Zyklen, sondern Marktszenen, Stilleben, Symbole der Fruchtbarkeit und Bedrohung, Erkundungen im Labyrinth der Zeiten. Guillermo Meza kreist mit seinen Arbeiten um eine Welt der Rituale und Tänze, des Schmerzes und der Einsamkeit. Bleibt er, etwa in seinen prophetischen Ansichten der sich selbst auslöschenden Megalopolis der sozialen Wirklichkeit nahe, so personifiziert sich im Werk Ricardo Martínez' die ursprüngliche Schönheit indianischer Menschen in monumentalen, fast überirdisch wirkenden Symbolfiguren. Die mexikanische Moderne besitzt kein Programm. Sie ist das Werk einzelner Meister, die nur selten als Gruppe auftreten, etwa in der geometrischen Kunst um Gunther Gerzso (geb. 1915). Unter dem Einfluß der Maya-Reliefs entwickelte er seinen unverwechselbaren Stil, der von einer eigentümlichen Balance zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion lebt. Pedro Coronel (1926 - 1985) sieht die Last der Geschichte im Zielkonflikt um die Zukunft. Seine leidenschaftlichen Kompositionen leben von elementaren Zeichen, Chiffren einer Suche nach dem Sinn des Lebens und der Geschichte.

Spezifisch mexikanisch ist ein ausgeprägter Humor, spielerisch leicht bei Juan Soriano, existentiell-unerbittlich bei Alfredo Castañeda, dem Deuter geheimnisvoller Räume, einer Welt der Wunder, der Sehnsucht nach einer verlorenen Harmonie. Der mexikanische Humor kann auch versöhnlich sein, voller Verständnis für die Schwächen der Menschen, wie bei Jesús Reyes Ferreira, oder voller Magie, dem indianischen Universum nahe, wie bei Fernando Ramos Prida, in dessen Kompositionen die Materialien symbolisch überhöht werden. Er kann jedoch auch ätzend und entlarvend sein, wie in den genialen Zeichnungen von José Luis Cuevas, der uns eine irre Welt des Schreckens vorführt, bevölkert von den vertrauten Galgenvogelgesichtern der Verursacher der Katastrophen.

Die mexikanischen Karikaturisten knüpften an visuelle Traditionen an, die noch immer als Stützen zur Bewältigung des Grauens dienen können. Rogelio Naranjo geißelt mit bissigen Persiflagen bigotte Kaziken, korrupte Funktionäre, die Zyniker und Heuchler der internationalen Politik, aber auch die Folgen des Industrialismus. Seine minutiösen Zeichnungen verspotten die verlogenen Rituale, die offizielle Rhetorik des Establishment, der Reformisten und Spekulanten, aber auch die mächtige nördliche Supermacht (Abb. 7/8).

Es ist kaum möglich, die bildende Kunst der Gegenwart in wenigen Zeilen zu würdigen. Sie umfaßt vielfältige Tendenzen, Initiativen und Konzepte. Augenfällig ist ein neues Verständnis des ökologischen und historischen Raumes. Das Interesse für die indianischen Kulturen erreicht eine neue Dimension. Es ist nicht mehr archäologisch motiviert, sondern schließt ein direktes Zusammenspiel ein: Kunst als Teilnahme, Initiation, Dialog. Edmundo Aquino schuf einen Zyklus von Wandteppichen mit zapotekischen Webern aus Teotitlán del Valle, Oaxaca. Die Frage nach dem Sinn der Geschichte mündet in einen Prozeß der Identifikation, der sich wesentlich von der Rhetorik der Muralisten unterscheidet. Die einzigartige Kunst eines Francisco Toledo knüpft an das Beispiel Tamayos an: Die Erfahrungen der Riten und Mythen des Isthmus von Tehuantepec bilden den Rahmen einer Rückkehr zu den eigenen Quellen. Toledos Fabelwesen beleben eine phantastische Welt voll praller Erotik und geheimnisvoller Symbole. Seine persönliche Ikonographie schöpft aus der doppelten Perspektive, die rituelle Praxis und die Erfahrungen der internationalen Moderne in einer neuen Vision der Welt und des Menschen vereint (Abb. 6).

Es ist auffällig, daß eine Reihe mexikanischer Künstler nach einem Umweg über Europa, vor allem Paris, einen neuen Zugang zu ihrem eigenen Land findet. Die Herausforderung durch die fremde Realität hat ihre Optik verändert. Das schließt zuweilen einen respektlosen Umgang mit den Klassikern der europäischen Kunst ein: Alberto Gironella konfrontiert die Gestalten

seines großen Vorbildes Velázquez mit Mexiko. Sein Zyklus über den Revolutionsgeneral Emiliano Zapata erinnert an die noch unerfüllten Verheißungen des Helden, dessen Botschaft durch Collage-Technik in das Mexiko der Gegenwart hineinversetzt wird.

Am Ende dieses Jahrhunderts ist der *muralismo* selbst bereits klassisch geworden. Die von ihm ausgehenden Vorstellungen haben in allen Bereichen der Kunst einen Aufbruch zu neuen Ufern angeregt, an dem die Graphik, die Fotografie und der Film wesentlichen Anteil hatten. Die Plastik verdient besondere Erwähnung. Sie konnte sich nicht wie der *muralismo* auf Wegbereiter und Vorläufer berufen und wurde erst später in das Programm der staatlichen Förderung einbezogen, als im nachrevolutionären Mexiko Denkmäler als Identifikationssymbole gefragt waren, die den neuen Staat als Erfüllung aller positiven Traditionen der nationalen Geschichte auswiesen. Kräftige, idealisierte Gestalten sollten die siegreiche Seite verkörpern. Die Situation der Bildhauer war ungleich schwieriger, da sie noch stärker auf das staatliche Wohlwollen angewiesen waren. Ignacio Asúnsolo (1890 - 1965) hatte im Lager Pancho Villas gekämpft. 1920 begeisterten ihn in Paris Maillol und Despiau. Durch seine Bekanntschaft mit den Muralisten erhielt er erste größere Aufträge, etwa die kräftig modellierten Skulpturen von Justo Sierra, Amado Nervo, Sor Juana Inés de la Cruz und Rubén Darío im Erziehungsministerium. 1933 entwickelte er gemeinsam mit dem Architekten Carlos Obregón Santacilia die Konzeption für das Denkmal des ermordeten Präsidenten Álvaro Obregón, einem Hauptwerk der politischen Kunst, das durch seinen Skulpturen-Zyklus eine programmatische Weihe erhielt.

1927 gründete Guillermo Ruiz (1896 - 1965) im ehemaligen Kloster *La Merced* die *Escuela de Escultura y Talla Directa*. Diese Einrichtung knüpfte an die Tradition der Freilichtschulen an. Von Ruiz stammt auch die 40 Meter hohe Morelos-Statue auf der Insel Janitzio im See von Pátzcuaro (1933) in Michoacán: Das Denkmal der Unabhängigkeit, ähnlich wie die Freiheitsstatue in New York auf Fernsicht angelegt, ziert innen ein Heldenepos des Malers Ramón Alva de la Canal.

Die Umgestaltung des von Porfirio Díaz begonnenen *Palacio Legislativo* zum *Monumento a la Revolución* war von großer städtebaulicher Bedeutung. Die Skulpturen von Oliverio Martínez (1901 - 1938) lieferten den neuen ideologischen Kontext.

Der Avantgarde lagen politische Monumente dieser Art fern. Germán Cueto (1893-1979), begeistert von den Arbeiten Lipchitz', führte in seinen kubistischen Skulpturen neue Metall-Kombinationen ein.

Während in den Städten der Provinz die Helden der mexikanischen Geschichte, meist tragische Gestalten, in endlosen Abwandlungen verherrlicht wurden, rückten in der Hauptstadt Fragen der Integration der Künste in den



Abb.1: José Guadalupe Posada



Abb.2: José Guadalupe Posada



Abb. 3: Diego Rivera, Mural im *Palacio de Cortés*, Cuernavaca 1929-30



Abb. 4: José Clemente Orozco, Mural *Cortés*, 1983,
Hospicio Cabañas, Guadalajara

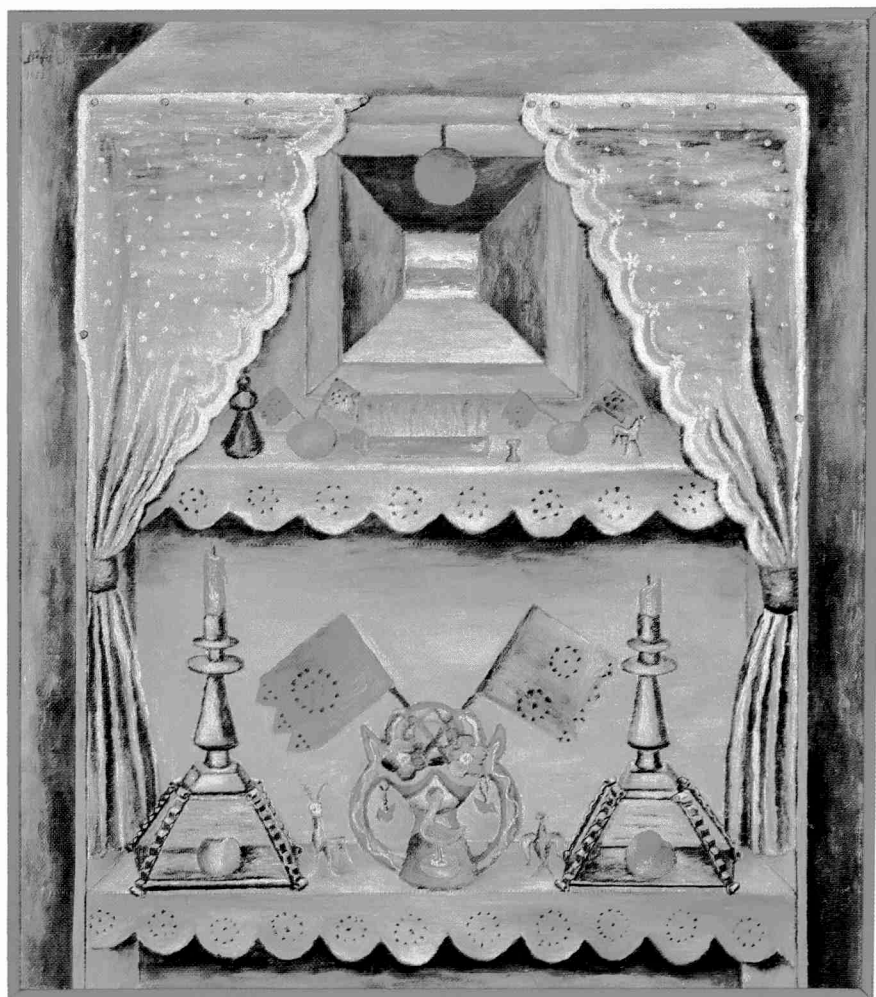


Abb. 5: María Izquierdo, *Alacena* (Schrank mit Figuren), 1952



Abb. 6: Francisco Toledo, *Der Auftritt des Zauberers*, 1972



Abb.7: Rogelio Naranjo

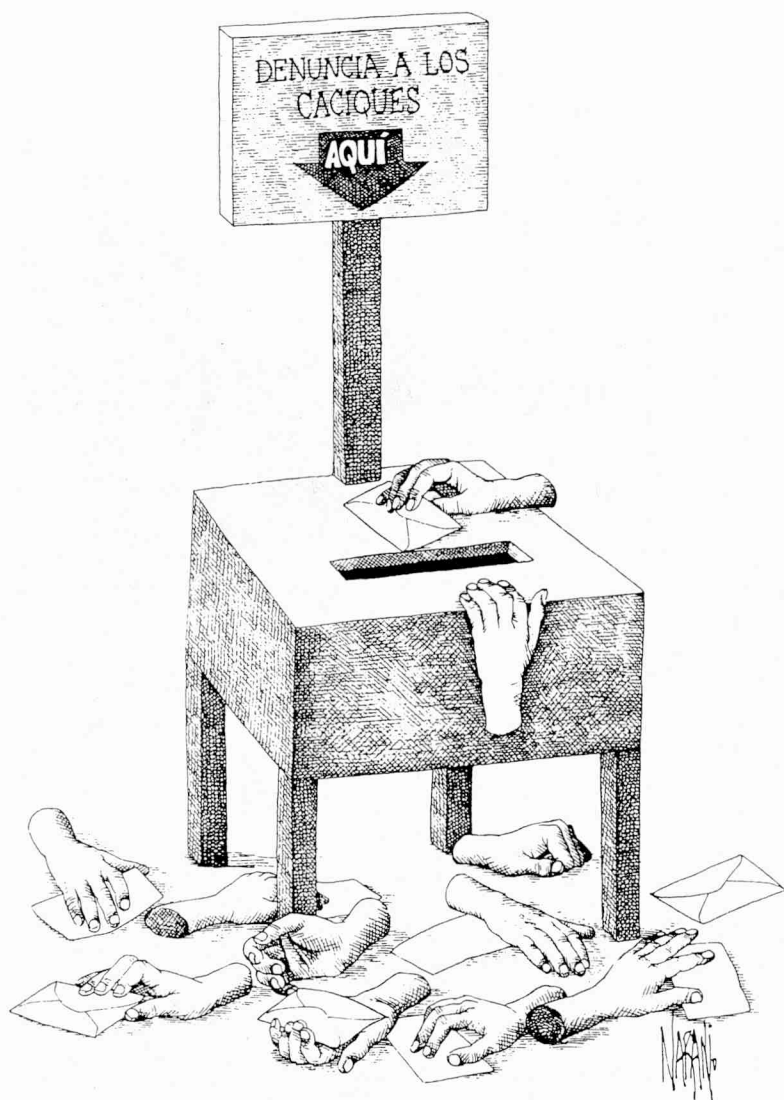


Abb.8: Rogelio Naranjo

Vordergrund. Die neue Universitätsstadt wurde zum Experimentierfeld der neuen Ideen. Neben Diego Riveras Relief mit Motiven des Sports am Olympiastadion und Siqueiros' raumgreifendem Glasmosaik am Rektorat (1952 - 1956) waren an diesem anspruchsvollen Projekt Künstler wie José Chávez Morado, Francisco Eppens und Benito Messeguer beteiligt.

Die künstlerische Ausgestaltung der Plätze, Krankenhäuser (Centro Médico, Clínica Calzada Vallejo), Ministerien, Bildungszentren und Parkanlagen war jetzt ebenso üblich wie die aufwendige Ausstattung der Kirchen und Banken. 1965 - 1973 entsteht das *Polyforum Cultural Siqueiros*, eine private Stiftung, die Architektur, Malerei, Skulptur und Relief vereint. In diesem Gesamtkunstwerk knüpft Siqueiros an Vorstellungen an, die Mathias Goeritz 1952 mit seinem experimentellen Museum *El Eco* entwickelt hatte: In Zusammenarbeit mit Henry Moore, Germán Cueto, Carlos Mérida und Rufino Tamayo war in diesem Bau eine modellhafte Integration von Architektur, Ballett, Malerei, Musik und Skulptur gelungen. Goeritz kam 1949 nach Mexiko. Aus dem Rückgriff auf archaische Formen schuf er eine monumentale Kunst der Sinn-Zeichen, die schulbildend wirkte. Seine Türme der Satellitenstadt (1957 - 1958) wurden als Kathedralen der konzeptuellen Kunst berühmt: Die vertikalen, auf einen schnell fahrenden Betrachter hin entworfene Skulpturengruppe hat die Diskussion um die Funktion der Kunst in öffentlichen Raum belebt. 1958 wurde Goeritz mit dem Kulturprogramm der Olympiade beauftragt: Die *Straße der Freundschaft*, ein Zyklus monumentaler Skulpturen, die im Kilometerabstand den Weg zum Aztekenstadion markiert, beruht auf seiner Idee. Die mexikanische Moderne gipfelt im neuen Kulturzentrum der Nationaluniversität in einem kunstvoll inszenierten Zusammenwirken der Künste. Die Vulkanlandschaft des Pedregal und die Bauten der Theater, der Nationalbibliothek, der Musikhalle und Museen werden durch einen Skulpturenpark mit Arbeiten von Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián und Federico Silva zu einem Ensemble verschmolzen, dessen Zentrum ein riesiges, durch farbige Betonsegmente gerahmtes Lavafeld bildet, eine Gemeinschaftsarbeit. Die gewaltige Arena, ein mexikanisches *Stonehenge*, ein Meditationsraum von tellurischer Kraft, ist zugleich eine Antwort auf die nahe Pyramide von Cuicuilco, ein Ort der Begegnung mit einer noch immer lebendigen Geschichte.

Wer die Arbeiten der Muralisten und Bildhauer kennenlernen will, muß sich zu den Schauplätzen ihres Schaffens begeben. Eine Reihe beweglicher Wandbilder besitzen das *Museo Nacional de Historia* im Schloß Chapultepec und das *Museo del Palacio de Bellas Artes* am Alameda Park in Mexiko-Stadt. Das *Museo de Arte Nacional* ist den Wegbereitern des 19. Jahrhunderts gewidmet. Das *Museo de Arte Moderno* beherbergt eine ständige Sammlung und veranstaltet Sonderausstellungen, ebenso der *Fondo Cultural Televisa*

und das *Museo Rufino Tamayo*, eine Stiftung des Künstlers mit eigenen Arbeiten und einer Sammlung internationaler Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Nationaluniversität verfügt über ein eigenes Museum. Galerien (*Galería Arvil*, *Galería de Arte Mexicano*) und Mäzene verfügen über bedeutende Sammlungen der mexikanischen Moderne. Das *Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carillo Gil* in Mexiko-Stadt basiert auf einer ehemaligen Privatsammlung, das *Museo Frida Kahlo* in Coyoacán enthält Sammlungen der Malerin und Diego Riveras. Neben den in der Hauptstadt konzentrierten Sammlungen besitzen auch Provinzstädte wie Guadalajara und Monterrey wichtige Museen und Sammlungen. Häufig entstanden Museen in den Geburtsorten bedeutender Künstler, etwa Aguascalientes (Saturnino Herrán, José Guadalupe Posada), Guanajuato (Diego Rivera), Guadalajara (Orozco im *Instituto Cultural Cabañas*) und Zacatecas (Pedro Coronel, Francisco Goitia). Sonderausstellungen werden von Firmen, Banken, Kulturzentren und privaten Stiftungen gefördert. Wer die mexikanische Moderne kennenlernen will, wird auch in den USA (*San Francisco Museum of Art*, *Dallas Museum of Art*, *The Museum of Modern Art*, New York) auf wichtige Bestände stoßen, weniger allerdings in Europa. In den Sammlungen der deutschen Museen ist die mexikanische Kunst bis heute ausgespart, eine Verweigerung, die sich auch auf die Kunst Argentinien und Brasiliens erstreckt und ein bedenkliches Maß an Unverständnis verrät.

Der *muralismo* wurde in Deutschland durch eine Reihe Berliner Ausstellungen über Orozco, Rivera und Tamayo sowie einen zusammenfassenden Überblick zum *Horizonte*-Festival 1982 vorgestellt. Die 1987 von der Schirn-Kunsthalle Frankfurt ausgerichtete Ausstellung *Imagen de Mexico* hat erstmals umfassend den Beitrag Mexikos zur Kunst des 20. Jahrhunderts gewürdigt. Verdienstvoll war, daß sie auch weniger bekannte Namen und die jüngere Künstlergeneration einbezogen hat. Obwohl die mexikanische Moderne im lateinamerikanischen Vergleich relativ gut erforscht ist, klaffen noch empfindliche Lücken. Das gilt vor allem für Wegbereiter, Vorläufer, internationale Zusammenhänge und vergleichende Fragestellungen. Monographien und Werkverzeichnisse wichtiger Künstler stehen noch aus. Oft sind Ausstellungskataloge das einzige verfügbare Material. Eine Forschungsabteilung des *Instituto Nacional de Bellas Artes* arbeitet seit einiger Zeit an den Archivbeständen. Von Frida Kahlo abgesehen, waren vor allem die Künstlerinnen im Ausland nahezu unbekannt. María Izquierdo wurde erst in jüngster Zeit durch eine umfassende Retrospektive gewürdigt.

Die kunsthistorische Forschung konzentriert sich in Mexiko auf die Hauptstadt; entsprechende Studienmöglichkeiten in den übrigen Regionen des Landes fehlen. In Spanien hingegen hat sich die Forschung auf die Kolonialzeit beschränkt - eine Abstinenz, die widersinnig wirkt. In Deutschland

reduzieren sich Beiträge zur mexikanischen Moderne vor allem auf Katalogbeiträge und verstreute Artikel. Bücher fehlen fast völlig, Dissertationen sind selten. Die kunsthistorische Forschung in Deutschland hat nicht nur Mexiko, sondern ganz Lateinamerika konsequent außer acht gelassen. Die einzige, von Erwin Walter Palm am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg errichtete, Arbeitsstelle wurde aufgegeben. Damit stehen das Selbstverständnis und die kulturpolitische Dimension des Faches auf dem Prüfstand: Die Kunst Mexikos ist durch ihren Beziehungsreichtum besonders geeignet, ein differenziertes Verständnis für die historischen Bedingungen künstlerischer Entwicklungen in Lateinamerika zu gewinnen. Der Kunstgeschichte bieten sich hier noch ungeahnte Möglichkeiten, an einer Kultur des internationalen Verstehens mitzuwirken.

Literaturauswahl

Acha, Juan (1979 - 1988):

Arte y Sociedad Latinoamericana, 4 Bände, México D. F.

Baqué, Egbert/Heinz Spreitz (Hg.) (1981):

José Clemente Orozco 1883 - 1949, Berlin.

Billeter, Erika (Hg.) (1987):

Imágen de México, Der Beitrag Mexikos zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main.

Goldman, Shifra (1977):

Contemporary Mexican Painting in a Time of Change, Austin.

Haufe, Hans (1978):

Funktion und Wandel christlicher Themen in der mexikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts, Berlin.

Haufe, Hans (1991):

"Die Kontroverse um die Eroberung in der mexikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts", in: *Der eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas*, Frankfurt/Main, 326 - 358.

Münzberg, Olav/Michael Nungesser (1984):

Geburt der mexikanischen Wandmalereibewegung in den frühen zwanziger Jahren. Vom Schöpfungsmythos zur revolutionären Dreieinigkeit, Berlin.

- Münzberg, Olav/Michael Nungesser (Hg.) (1987):
Diego Rivera 1886 - 1957. Retrospektive, Berlin.
- Paz, Octavio (1984):
Zwiesprache. Essays zu Kunst und Literatur, Frankfurt/Main.
- Paz, Octavio/Jacques Lassaingne (1982):
Rufino Tamayo, Barcelona (dt.: München 1986).
- Prignitz, Helga (1981):
TGP. Ein Grafiker-Kollektiv in Mexico von 1947 - 1977, Berlin.
- Prignitz, Helga (1988):
Frida Kahlo. Das Gesamtwerk, Frankfurt/Main.
- Rodríguez, Antonio (1967):
Der Mensch in Flammen. Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden.
- Ruckhaberle, Dieter (Hg.) (1990):
Rufino Tamayo, Berlin.
- Rufino Tamayo, 70 años de creación*, México D. F. 1987.
- Tylor, Ron (Hg.) (1979):
Posadas' Mexico, Washington.
- Wand Bild Mexico*, Berlin 1982.
- Werry, Elke (Hg.) (1987):
Mathias Goeritz. Ein deutscher Künstler in Mexiko, Marburg.
- Mexikanische Bibliographie in:
Historia del Arte Mexicano, 16 Bände, México 1986.